PN687
.C55
M3

WILSON
ANNEX

EL CID Y ROLDAN

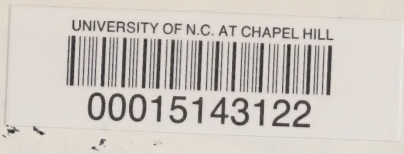
EDUARDO MARQUINA

THE LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF
NORTH CAROLINA

ENDOWED BY THE
DIALECTIC AND PHILANTHROPIC
SOCIETIES

PN687
.C55
M3

DEC 1 5 1974



Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill

https://archive.org/details/elcidyroldn00marq

EL LIBRO DEL PUEBLO

ENCICLOPEDIA POPULAR HISPANO-AMERICANA

EDUARDO MARQUINA

EL CID Y ROLDÁN

COMPAÑIA IBERO-AMERICANA DE PUBLICACIONES S. A.

EL CID Y ROLDÁN

Núm. 2 | EL LIBRO DEL PUEBLO | Serie VIII-3

PN687
.C55
M3

EDUARDO MARQUINA

EL CID Y ROLDÁN

C.I.A.P.

Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, S. A.
MADRID
1929

C.ª General de Artes Gráficas.—Príncipe de Vergara, 42 y 44.
MADRID

I

Roldán y el Cid, en su carácter de héroes nacionales para Francia y España, cuentan con sendas literaturas que, a fuerza de repetidos estudios, han trazado minuciosamente las curvas de sus respectivas influencias en ambas naciones. Son casi un lugar común para ejercicio de historiadores y eruditos. Nacidos a la vida en la aurora de nuestras patrias, dejan huella tan honda en su topografía espiritual que luego no hay, a través de la Historia, veta de energía, corriente momentánea o brote manantial que no vayan a engrosar con sus nuevas aguas las del viejo cauce abierto, en sus correspondientes epopeyas, por los dos héroes pristinos. Su personalidad, durante siglos, sigue desenvolviéndose y durando con la vida casi geográfica de los terrenos en formación o de los bloques en planta. Se aguzan, se redondean, cambian de aspecto como el granito

lavado del agua, tundido del rayo y comido del aire. O se complican, varían de naturaleza, se hinchan y crecen por estratos, como las hondonadas naturales, en el acarreo y acumulación de tierras de arrastre.

La primitiva estampa de la epopeya prende con tanta vida en la imaginación popular que ésta, apropiándosela, a través de los tiempos, sigue proyectándola y elaborándola, como si se tratara de sustancia propia.

Después de constituir el primer núcleo de espíritu colectivo en nuestros dos países, todavía les queda materia sobrante a los dos héroes para llenar el molde popular y acomodarse a nuevas representaciones cada vez que nuevas corrientes sacuden el organismo de su nación, y la determinan en orientaciones diversas.

Viéronse Francia y España reflejadas tan cabalmente en el bronce pulido de su epopeya que, acostumbrándose a considerar a Roldán y al Cid como personificación y copia de sus almas, no han podido resignarse luego a que el parecido se alterara. Prefirieron romper el primitivo espejo, olvidarlo, arrumbar la epopeya disuelta y pintar, en tablas de ocasión, nuevas imágenes que artificiosamente mantuvieran la semejanza,

cuidando de adobarlas y recargarlas con los perifollos y arreos de uso nuevo, según variaba y se mudaba la ley de los tiempos.

Así tenemos, de estos ilustres abuelos patrios, como de sus sinónimos humildes, los abuelos de cada uno de nosotros en cada familia, tantas imágenes distintas cuantos son los retratos que de éstos nos quedan, desde el daguerreotipo al "Kodak". Sucesión de imágenes contradictorias, irreductibles entre sí, que parecen haber perdido el alma común, y en que el atuendo exterior, las representaciones sobrepuestas, o la melena, el cuello, el corbatín, el frac avellana y la chaqueta inglesa son lo más aparente y lo primero que se nos mete por los ojos. Ronda de sombras que se arrinconan, pasada la moda; que fueron un tiempo la figura del día y con el día murieron. Papeles curiosos, para engrosar el fondo polvoriento de las bibliotecas, donde, a lo sumo, de vez en cuando los remueve y hurga un erudito. Vitelas amarillentas, para encajarse en el álbum de retratos de la familia, donde, todo lo más, el histrión amigo, el nieto elegante, irán a buscarlos, documentos útiles, para una representación con trajes de la época o para figurín de un baile de máscaras.

II

De don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, hemos tenido en España, sucesivamente, además de la recia talla que campa en la epopeya, la primera contrafigura de la *Crónica Rimada,* en que ya apunta el episodio romancesco de la muerte del suegro, causa del matrimonio con Jimena. Así se daba una primera parte a la pretendida laguna previa del Poema, infiltrando un germen de drama en la magnánima serenidad del mármol épico. Era el injerto de la Nueva Castilla, combativa y dramática, triunfando de Castilla "la gentil"; la Castilla galaica y leonesa de los primeros tiempos de la Reconquista. Pero aun no bastaba. La maravillosa materia plástica y elástica del *Romancero* se afirma, en España, contemporánea de los libros de caballerías, y todo un ciclo de romances, referentes al cerco de Zamora, con yo no sé qué pretendidos amores pla-

tónicos del Cid y la Infanta doña Urraca, añade al alma cuajada y madura del Mio Cid de Per Abat una, en verdad, inesperada voluta novelesca. Y ya—por este portillo del cerco—se nos coló don Rodrigo en el Romance. Que, naturalmente, con el desenfado y movilidad de trazo que le es peculiar, le encuentra, durante más de trescientos años, del XIV al XVII, más de treinta parecidos con otros tantos aspectos y figuras del alma nacional. Y empieza a trotar por esos campos de la asonancia fácil un Cid caballeresco y elegante, un Cid morisco y hereje, un Cid que sitia a París, un Cid que abofetea al Legado del Papa, un Cid contradictorio, fanfarrón, duelista; en el traje, singular; en la arrogancia, omnímodo; locuaz, enamorado, díscolo; un Cid que alancea toros, un Cid en quien ya se desvelaría el *Quijote* si, a trechos, retrogradando, no tuviera del bandido y del aventurero; el Cid, en fin, por cuyo mito circula, con todas sus avenidas y arrastres, la Edad Media española.

De suerte que, en pleno 1600, agonizando el Romance propiamente dicho, quedaba entre sus mallas la figura del Cid hecha, contrahecha, rehecha y finalmente deshecha, de puro sobada y, al parecer, inservible para nuevas encarnaciones

o, siquiera, para conservar un hilillo de vida genuina.

No obstante, habla Lope. Interviene, revisa, entra a saco en las entrañas fecundas del Romancero y replanta, animadas y dialogadas, en la escena, sus figuras de mayor prestigio. A zagas del Innovador, el alud de sus émulos, imitadores y discípulos irrumpe en el coto sin vallas, llevándose por delante, en sendas fábulas sonoras, todo el dramatismo virtual que atesoraba el romance.

Y obtiene el Cid nueva vida. Entiéndase el Cid del Romancero. Aquel primer germen dramático del matrimonio con la hija de su víctima que apuntó en la Crónica Rimada y con que la nueva Castilla marcó al héroe vetusto, comunicándole el índice de su propia genialidad, no podía escapársele a los cultivadores de la forma inédita y con Guillén de Castro, que tuvo el acierto admirable, desde el punto de vista teatral, de suponer el idilio de Rodrigo y Jimena anterior a la muerte del conde Lozano padre de ésta, y que así trabó patéticamente el nudo o conflicto de su obra, un nuevo Cid, de énfasis y, por si fuera poco, luchando entre el amor y irresistible, enamorado, galán, *protagonista* nato

el honor, entre su inclinación cordial y la fatalidad; un Cid casi romántico, precursor de innumerables copias de su laya, se enseñorea del corazón y el ánimo de las muchedumbres. Se enseñorea y triunfa de tal modo que este impetuoso "primer galán de fábula" mata al Cid "nacido en buen hora"; al Cid, cuajado y maduro, del primitivo poema. El último retoño, en su pujanza arrolladora, asume y anula lo que aun quedaba de cepa. Este es el Cid que verdaderamente llegó a París, triunfando con Pedro Corneille, si no en la más característica, desde luego en la más humana, palpitante y vital de sus obras. Y éste el Cid que entró de la mano de Hugo, arbitraria y potente, en la *Leyenda de los siglos,* caos de humanidades.

Todavía le esperaban, en Fernández y González nuevas degeneraciones. Con visión más certera, Zorrilla intenta, en una de sus últimas obras de aliento, volver a los orígenes; pero tardíamente afrontada la empresa, resultaba superior a las fuerzas que le quedaban. Zorrilla había sido demasiado tiempo el *trovador romántico,* y se detuvo en el *Cid de las mocedades* con demasiada predilección, para dar, por aquellos caminos, con la raíz del mito ini-

cial. Definitivamente convertido en "signo altanero de criatura de excepción", el individualismo castellano, recio y fuerte, del Cid, periclita y deriva. Se hace gesticulante y palabrero. Ultimamente es un fantoche más de los muchos que echaron a andar los artilugios románticos, declamadores todos, arrogantes todos y todos empeñados en una lucha tan reñida con la fatalidad que los hacía olvidarse por completo de la vida. Destellos de ese último Cid se encuentran, aunque no se le nombre, en casi todas las obras más logradas de aquella escuela. Hasta en *El estudiante de Salamanca,* que adopta por lema: "sus fueros, sus bríos, sus prematicas, su voluntad", y hasta en el *Tenorio,* que sin respeto a las canas de su padre le insulta y le increpa como Rodrigo al suyo en el romancero; y hasta en el *Don Alvaro* el indiano, cuyo *sino* reproduce el viejo mito, creando para sus protagonistas la misma situación que Guillén de Castro imaginó el primero para el Cid en sus *Mocedades.*

Llegamos a las postrimerías. Los últimos valores sustanciales del enorme fantasma representativo habían degenerado en inútiles juegos de literatura, y Costa habló cuerdo, en horas de reflexión, queriendo reconstruir a España en sus

valores vivos, cuando pidió que se cerrara con dos vueltas de llave, y para siempre, el sepulcro de *aquel* Cid, definitivamente muerto.

Por otra parte, desde hace algunos lustros, y a la quieta virtud reparadora y sustancial del primitivo texto del poema, resucitado y publicado en ediciones corrientes, los Tomás Antonio Sánchez, los Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, el propio don Joaquín Costa, en su estudio de las características jurídicas que entraña el alma del héroe, y casi todos los escritores de la España rehecha, vuelven los ojos y la mente a la pristina creación de los orígenes de la nacionalidad y de la lengua, y piden al vetusto capitán que, redivivo, vuelva por sí mismo, con la majestad y calma con que abogó en Toledo, barriendo, con su sola presencia, del campo nacional, adobado y puesto a frutar, los últimos desperdicios y rezagos de sus contrafiguras.

Años después, un alto poeta, el insigne Manuel Machado, trazará en un breve poema, nacido para las Antologías, la silueta del Cid y prescindiendo de romances y de otras amañaduras buscará asunto en la vieja epopeya y glosará, comunicándole yo no sé qué luminosa plenitud de vida certera, un episodio contenido en sus primeros versos. Y

nos habrá abierto, de insuperable modo, a los demás, el buen camino.

Tal es para España la situación en el momento actual. Agotadas las sucesivas degeneraciones sentimentales del héroe primitivo, henos a los de hoy con el alma y la mente puestas en la simple concreción de la primera epopeya, curándonos en cierto modo, del Cid por el Cid, y atentos a descubrir y captar, para apropiárnoslos y vivirlos, los hálitos de sustancia nacional que desdeñaron o no vieron nuestros padres y abuelos, y que aun tiemblan, puros y limpios, como recuelo de agua de lluvias, en las grietas del noble manuscrito.

III

Idéntica curva, si no me equivoco, con respecto a su héroe nacional, en Francia. Que no me pararé a detallar, exponiéndome a repeticiones, y, sin duda, a errores, por falta de preparación, pero que en síntesis reproduce, mejor dicho, preludia, las degeneraciones del mito inicial entre nosotros. Naturalmente, con las variantes y características que son de presumir, tratándose de otra nación y de otra literatura.

Francia, que en toda la Edad Media surte a Europa de formas doctas y empuña el cetro literario universal, me parece a mí más culpable de haber olvidado a su héroe que de haberlo alterado y desteñido, como nosotros, en sucesivas manipulaciones y avatares. No tiene su literatura, como la nuestra, el prado comunal de *los romances,* en que todos entran a sesteo y merienda, y en el que pueden sembrar todos, arbitrariamente y fue-

ra de surco, su grano. Tal vez por eso perduran en ella, más coherentes, inmunes al común contagio, sus figuras representativas.

No obstante, la *literatura caballeresca,* que en su ciclo Bretón, tropieza con el héroe de la primitiva gesta, lo toma ya a su capricho y lo descoyunta y exagera, recargándolo, además, de sentimentalismos vacuos, totalmente ajenos a la índole de su alma y a su concepto de la vida. Una vez sola, en los dos primeros puntos de *La Canción de Roldán,* es decir, mientras éste vive, se nombra a Alda, la amada del héroe. Y todavía creo que no es Roldán mismo, sino Oliverio el prudente, quien la nombra. Tal vez podría objetarse que, fuera de esta primera deformación al pasar por los libros de caballerías, Francia, por sí misma, no ha vuelto a rehacer la figura de su héroe; no ha inventado nuevas falsificaciones; no dió, como nosotros del Cid, nuevas contrafiguras suyas con su nombre. Y esto es verdad. Aunque no constituye virtud. La boga de sus libros de caballerías es tal y tan duradera, que tienen tiempo de atravesar fronteras por filtración de vecindad o por seguir los progresos de Francia en su actuación política y de imponerse, mandando, a las literaturas de otras naciones. Por

otra parte, su actividad productora de formas literarias es por entonces tan viva que la Francia medioeval no suele volver sobre lo hecho. Se la ve andar con prisa de cerrar cuanto antes el círculo inmenso de sus tentativas de todo género. Y abandona a las demás naciones, influídas por ella, la tarea ingrata de falsificar y exprimir sus propias creaciones, estragándolas. Así resulta que la Francia que engendró a Roldán en la epopeya y que inició la primera desviación del tipo en los libros de caballerías tiene la genialidad de imponerle a Italia, como a sus espaldas, la definitiva descalificación y decadencia del héroe en el *Orlando Furioso*. Procedimiento elegante y aristocrático, al que no faltará, sin duda, el comentario de una sonrisa fina y gozosa en los labios del intelectual francés que, a la hora de hoy, si estudia el hecho, puede afirmar que, de esta última profanación, su Francia, en puridad, resulta inmune.

Pero si no el pecado de profanación, contribuyendo a la decadencia y sequía representativa de su héroe, queda en pie, todavía, para Francia, la imputación de desidia, el pecado de olvido. Francia no lleva y trae a su héroe, como nosotros los españoles al nuestro, gastándolo y sobándolo, en sucesivas depauperaciones. Pero Francia, aparen-

temente, visiblemente, durante muchos años—varios siglos—lo olvida.

Yo, sin embargo, me explico este pecado y, casi hasta perdonarlo, lo disculpo. No sólo por la actividad literaria de Francia en el para las otras naciones más estéril lapso de la Edad Media, sino por la índole característica con que, desde el principio, se desenvuelve y crece su literatura. Es prodigioso, para el observador que llega de fuera, comprobar la facilidad y prontitud con que el genio francés, la índole privativa y peculiar del alma francesa, modelan, desde sus primeros balbuceos, su literatura nacional. He aquí una literatura en que la poesía pasará siglos sin levantar el vuelo lírico; una literatura en que la prosa, tardía floración de otras culturas, se anticipa y aparece apta para narrar, discernir y amonestar desde el primer momento; una literatura en que la actualidad, función mental del tiempo, y el presente, captación mental de la vida, se vacian apremiantes, suscitando en el acto sus órganos expresivos; una literatura que, antes de expirar el siglo XIII, crea las dos formas que seis o siete siglos después, perfeccionadas, encerraran la actualidad y la vida de relación de los hombres: la Historia de los Villeardhuin y los Joinville, crónicas de gentes y

sucesos contemporáneos, *casi el reportaje;* y los Fabliaux, relatos de varia humanidad, urdidos con pedazos de la vida usual: *casi la novela*; una literatura en que el primer grito de poesía lírica lo arrancará a Villon la brusca violencia de la muerte, no en su aspecto religioso y trascendente del más allá, sino en el sentido práctico y humano de acabamiento y término de lo de aquí; una literatura que está siempre al día, y tiene la réplica pronta y el olvido fácil. Lo retrospectivo y lo profético, el recuerdo y el ansia tardan en influirla. Y así se explican las grandes lagunas de olvido para consigo misma y sus hechuras que se abren a veces, en pleno curso de esta literatura, como en el caso de Roldán y su gesta, dejando en blanco paréntesis de siglos.

Me figuro que, al recibirlo de Italia, hablando lengua extraña y con arreos exóticos, Francia debió percibir en el Orlando que fué suyo tufillo a extranjería y falsedad. Pero ya era demasiado tarde para reclamar ante el despojo y era todavía demasiado pronto para moverse a enmienda y recordar. Francia se encaminaba hacia el gran siglo en que había de afirmarse clásica al modo romano; es decir, preocupándose de la dirección

del mundo, más que de sus viejas estampas y de la voz de su tierra. Nunca ha habido en la literatura francesa excesos de color local. Una preocupación de humanidad, por encima de todo, la caldea y la llena.

IV

Y han sido necesarios la bancarrota de muchos ideales, el acoso de opuestas miras y el agotamiento, por falta de savia propia, de muchas generalidades, para que en Francia, como en España, eruditos, escritores y poetas volvieran los ojos y la mente a la vetusta almáciga, buscando en tierras de la nación verdor y plantel para los nuevos surcos.

Con más método, tesón y eficacia allí que aquí, *La Canción de Roldán* está oficialmente declarada de texto para los alumnos de sus liceos. Y desde hace varias décadas, mediante ediciones críticas, manejables, nutridas de notas en que acompañan al primitivo texto un diccionario *ad hoc* y una versión en el francés del día, semejante depósito de nacionalidad y savia francesas anda en manos de los discípulos de *segunda;* muchachos que probablemente entre los doce y los catorce

años aprenden a verse en sus orígenes, simples y austeros, rectificando, al contacto con las primitivas gestas, no pocas degeneraciones del espíritu francés a lo largo del tiempo, y fortaleciendo embrionarios núcleos de su nacionalidad que, acaso en el solo roce con la literatura de hoy, se atrofiarían, faltos de empleo y estímulo.

Me complace, en el ejemplo y contraste de lo que ocurre allende el Pirineo, tomar pie de apoyo para elogiar y fomentar el prurito que, contemporáneamente con nuestros vecinos, recibimos los españoles, desde que, para buscarnos a nosotros mismos, paramos mientes por primera vez en el texto ingenuo de la Epopeya vieja. Se trata de algo más hondo, infinitamente más fecundo y reparador que un simple ejercicio literario. Es casi un oficio religioso de las almas, novicias aún, en el altar de la patria: bautismo y confirmación a la vez. Y al mismo tiempo yo no sé qué de augusta ceremonia civil; algo que fuera como refrendar la inscripción de nuestra partida de nacimiento en un muro de honor de la nación. Somos los españoles, más de España, después de una zambullida en los ritmos del poema, como serán más francos los franceses que oigan, en las estrofas de su gesta, el son a llamada irresistible de

la trompa de Roldán; sus invocaciones a Francia "*la dulce*", en el ápice angustioso de su tránsito. Porque la "Canción de Roldán" y el poema del Mio Cid no constituyen únicamente el primer balbuceo poético de nuestros pueblos. Como en ellos procedieron el primitivo juglar y sus innumerables colaboradores de ocasión, sin reglas ni disciplina, Canción y Poema consagran, de hecho, la actitud espontánea y natural, clásica por ende, con respecto al mundo exterior y a la vida, de nuestras almas nacionales, puestas en trance de poetizar y cantar. Es decir, que Canción y Poema dan, realizada, nuestra tónica de creación literaria. Basta a españoles y franceses considerarse en sus respectivas epopeyas para sentirse propios. Y les basta cotejar su epopeya con las similares de otras naciones para advertirse distintos de los demás pueblos, en la trabazón universal del mundo. Canción y Poema son, por lo tanto, cédulas literarias que dan fe de nuestra personalidad nacional y nos ayudan a circular entre las gentes forasteras.

V

Un cotejo brevísimo—dada la abundantísima materia—entre la *Canción de Roldán* y la gesta del Mio Cid, aclarará lo dicho. Vamos a ver si realmente está en ellos la actitud de nuestras almas nacionales, y fijada esta actitud, vamos a ver los índices de diferenciación que de ella resultan entre franceses y españoles.

¿Qué es la *Canción de Roldán?* En dos palabras: el relato de la repercusión de un episodio trágico de retaguardia, a través de la masa de todo un ejército; el sentimiento colectivo de este ejército que hace propia la nota de unos cuantos; y el tributo de honor al héroe y de sanción reparadora del desastre, encomendado a un poder de índole supraterrena: Carlo Magno, dos veces centenario, más que emperador y más que hombre, verdadera representación del cuerpo y el alma nacionales.

¿Qué es el Poema del Mío Cid? El relato de un episodio individual, casero y familiar. Un castellano, hijo de sus obras, en desgracia de su rey, pobre y sin recursos, va a despedirse de su mujer y abraza a sus hijas, pidiendo a Dios que le dé haberes y vida con que poder casarlas bien. Durante unos años campea, a la ventura, captando botín y honras. De andanza en andanza, de victoria en victoria, llega a conquistar un reino, el de Valencia, que los árabes tenían en su poder. Entonces, manda venir a su lado a su familia. Después de un primer casamiento desgraciado para sus hijas, y del que apela en justicia al rey, abogando en persona por su derecho, en las Cortes de Toledo, casa, finalmente, a sus hijas con los Infantes de Aragón y Navarra. Así da cima a sus deseos más vivos, honra a su rey y un nuevo reino y considerable copia de tierras a España.

¿Qué necesitó para urdir su Canción el anónimo glosificador de la memoria del Roldán? Un conocimiento aproximado del hecho *en sí* de la derrota y una percepción aguda de la trascendencia y consecuencias de la misma en el cuerpo y el alma de la nación. Trascedencia y consecuencias que son la materia esencial de su obra. Pero

que, además, exigen previa conciencia del engranaje y repercusión de los hechos individuales en la colectividad. Y, por consiguiente, un concepto de la forma de colectividad que es la nación; y aunque rudimentario y confuso todavía, un concepto de la dignidad real, como representación y brazo de ella. Todo esto, sin necesidad de analizarlo y razonarlo, claro está, pero, llevándolo ya, arquitectura mental en que se ordena y organiza la realidad, dentro de su conciencia.

¿Qué necesita, para contarnos las andanzas de Mio Cid, el autor de su poema? Un conocimiento preciso de los hechos y un conocimiento casi personal del hombre, contradictorio, viviente, sin fórmula sintética del carácter, que nos pinta. Sentimiento de las relaciones entre marido y mujer; entre el padre y los hijos; entre el vasallo y el rey "su señor natural". Noticia exacta de los pasos de su héroe que está en acción cursiva durante el poema. Por consiguiente, noticia fiel de los caminos que sigue, del terreno que pisa y del tiempo invertido. Finalmente, para el momento decisivo en que los dos infantes de Carrión ofenden al héroe en sus hijas, conciencia del derecho individual y natural tan puntillosa y arrolladora que hace que un vasallo como el Cid no vacile en exi-

gir del Rey que se constituya en Cortes, y le haga justicia. Como si todo fuera menos importante en la nación entera que este conflicto individual: el derecho de un hombre atropellado. Tales son los conocimientos que requería la escritura del viejo poema. Como se ve, materia de realidades; sucesos de la vida; domesticidades, marchas, aventuras, pasos, conquistas, conversaciones de un hombre en la vida y en su casa. Sin que intervenga jamás ese amplificador mental de los simples actos personales que son los sentimientos colectivos. Y sin que se estime para el caso, como producto mental, ni siquiera el concepto del derecho, que en el Mio Cid está implícito, no expresado; que es sentimiento, instinto puro de derecho natural; como se daría innato en el corazón de un niño, antes de sufrir el primer descalabro, en su encuentro con la realidad.

VI

Sigamos el cotejo.

¿Cuál fué el íntimo proceso de la actividad literaria en el autor de la *Canción de Roldán,* desde qus se propone dar forma a su obra hasta que acaba de realizarla totalmente? Escribió muchísimo tiempo después de ocurridos los sucesos; no tenía datos precisos de la Rota; no visitó jamás los sitios que describe y carecía de toda noción acerca de España y sus poblados, en el momento de realizar la acción de su obra. Partió, pues, de un núcleo mental organizado, a influjo del rastro que había dejado en la conciencia francesa el desastre remoto. Allá en su mente planeó, combinó, inventó, creó la acción presunta y, en seguida, sabedor del estado de conciencia del público que iba a oirle, y de sus sentimientos y curiosidades de criaturas humanas, acomodó aquel invento mental suyo a las condiciones

personales y características de las gentes que le rodeaban; actualizó lo pensado. Con lo que tenemos: la representación en la mente de un hecho vivo, aunque despojado, por el tiempo, de particularidades minuciosas; y la reproducción reflexiva y artificiosa de aquel concepto mental, ajustándolo a una medida humana. O sea: la realidad viva; la realidad pensada, y por el pensamiento, aquella primera realidad, manifestándose viva otra vez, realizándose; pero ya con una significación: llevando dentro un alma y comprimiendo lo general en su corteza concreta. Es el primer balbuceo de la poesía de Francia, "la dulce"; pero ya contiene, como véis, en germen, todas las calidades de esta literatura ilustre. No es, apenas, arte; pero es ya, en tosco embrión, casi Racine.

¿Cuál fué el íntimo proceso de la actividad literaria en el autor del poema del Mio Cid? No hubo proceso. Probablemente, si el autor del poema no siguió al Cid, paso a paso, en su marcha conquistadora de Burgos a Valencia, si no vió al Cid conviviendo con sus hijas y sus yernos, en la intimidad de su alcázar; si no figuraba, como parece, entre los oyentes sin voto, en aquella imponente requisitoria de las Cortes de Toledo,

oyó de labios de algún testigo presencial, episodio por episodio, el relato de cuantos integran el poema. Y presenciados los hechos o recogidos de unos labios que se los transmitían con visos de realidad, la realidad, vista o narrada por quien la sentía como vista, fué su único punto de partida. Los datos le inspiran. Su poema es un itinerario en que hay descansos líricos. Su cantar de gesta es todavía una manera de gesta. No narra como quien ha pensado, sino como quien *hace*. Su poema tiene el plan de los sucesos mismos; con altos y caídas en la forma que nacen del mayor o menor calor con que el poeta prolonga la realidad, según que esté al principio de su sesión de escritura, con todos los sentidos despiertos y atentos, o al final de la misma con los sentidos embotados y rendidos ya, de tanto como se aplicaron a reproducir, con la mayor verdad, en sus relieves concretos y vivos, los hechos que narra y las cosas que pinta. Aquí la mente no interviene antes como transformadora de la vida en un concepto, ni como reproductora después de este concepto, ajustándolo a nueva realidad. Aquí se diría que la realidad, pasando por la mente forzosamente para buscar palabras que la expresen, engendra por sí misma, en este momen-

to inefable de solicitación y unión con la palabra, una suerte de categoría superior de realidad que no es frío concepto mental; aunque haya en ella, dejos del breve paso, no sabe uno qué indicios de rastro mental milagroso. Y nada más. Ni genialidades, ni casi pensamiento en la sustancia de esta poesía. Aquí la realidad no se humaniza, no se actualiza por imperativo de la mente. Aquí fluye, sigue siendo... Al dar con el modo de expresar la realidad como la vemos; al detenerla para siempre, por la justeza y acabamiento impertérrito del trazo que la fija, diríais que se la detiene viva; por tanto, que se la eterniza en un ser que tuvo una vez... Y en el que ya siempre habrá de perdurar por virtud de la palabra. Leed las primeras líneas del poema. Esas

"puertas abiertas e usos sin cañados,
"alcándaras vacías, sin pielles, e sin mantos,
"e sin falcones"

que ve el Cid, suspirando, al comenzar el poema, tienen por su fijeza inmutable de trazo, en la profundidad del tiempo, una eficacia expresiva de abandono, desmantelamiento, pérdida de toda propiedad y estancamiento de toda vida que para

siempre expresarán, mientras el castellano sea idioma, la privación, la orfandad, la penuria y tristeza del vasallo en desgracia y destierro, que se extraña de su casa muerta, parada, herida, como él, por el anatema de su rey.

Y como de la realidad nos muestra el poema la trascendencia, exasperando su perpetuidad en un sér, de la Humanidad nos revela los valores en un sentido de profundidad personal, no de generalidades trascendentes; llega en vivo a los centros humanos por el camino que se abre a través de la carne y el alma del personaje que evoca. La mente no parece haber intervenido; y, sin embargo, el resultado, hacia el fin, es generalizador y mental.

VII

¿Manera de realizarse ambos procesos? De los dos abundan en una y otra epopeya sendos ejemplos eximios. En la francesa, más artísticos y logrados. En la castellana, más toscos y más vivos.

Veamos, para dar cabo a este cotejo, una muestra de cada una de ellas, tomada al azar.

Estamos en el ápice culminante de la Rota inmortalizada por la *Canción de Roldán*. Este y Oliverio, los dos mozos compañeros de armas, Pilades y Orestes de la epopeya franca, acribillados de heridas, extenuados de cansancio, cada uno entre un ruedo de enemigos, hieren y son heridos; matan y van a morir.

En esto—y por la espalda—un pagano atraviesa a Oliverio con su espada. No hay salvación para él; vacila; es el último golpe. Y dice, tra-

ducido en mal romance castellano, el texto francés:

"Y Oliverio está herido de muerte;
y perdió tanta sangre que se le cierran los párpados;
y no ve; ni de cerca, ni de lejos
puede reconocer hombre vivo en el campo.
Y helo que se tropieza con Roldán justamente;
con Roldán se tropieza, que venía a auxiliarlo.
Sobre el yelmo de oro del héroe descarga el mandoble;
y se lo parte, hasta el nasal, en dos pedazos.
Por fortuna, menguaban sus fuerzas, y el hierro
falla, y no llega al cráneo...
Pero Roldán se detiene, mirándole,
y dulcemente le pregunta, hablando:
—Mi otro yo, mi Oliverio, mi amigo,
mi amigo y cohermano,
me atacaste, Oliverio... ¿Fué adrede?
Yo soy Roldán, el que te quiso tanto.
—Te oigo—responde Oliverio—, ahora te oigo;
pero ya no te veo: Dios te ve, cohermano.
Si te ofendí, fué sin saber: perdóname!...
Roldán responde: "No me has hecho daño."

A esas palabras, uno y otro abrázanse; y así, con este amor, los dos se separaron.

El episodio es *imaginado,* previsto mentalmente, combinado para dar idea de la absoluta extenuación de Oliverio, momentos antes de morir, sin visión la orgánica pupila y todavía hiriendo, atacando, en la excitación delirante de la lucha. Nada en el episodio que premeditadamente no

lleve su objeto y no tienda a aumentar y agudizar la patética emoción del último adiós, momentos antes de morir, entre los dos inseparables compañeros de armas. Pero nada, sin embargo, que no hubiera podido ocurrir en realidad. Y que, de ocurrir, no se hubiera dado así, precisamente, como el poeta que lo *pensó* lo describe. Todo, hasta la dulzura con que habla Roldán, dominándose y compadeciendo porque, aunque le hirieron, considera quién le hirió y cómo le ha herido, es exquisitamente expresivo de la situación de los dos hombres en aquel momento. Y hasta el artificio mental de hacer que sirva para darnos muestra del cariño de dos amigos un golpe, una herida, que son ejemplo de odio y enemistad, contribuye a subrayar la eficacia de la expresión. No cabe mayor arte; pero no podría presumirse mayor verdad. Pensamiento y vida —Francia—se compenetran y hacen inolvidable la emoción.

Pasemos al Mio Cid. Inútil buscar en todo él algo tan plenamente realizado, tan uno y total, como este episodio que acabo de seleccionar entre los muchos de la misma laya que abundan en casi todas las páginas de la epopeya francesa.

Es otro el poeta, otra la tierra, otras las gentes. No cabe esperar igual procedimiento.

Estamos en San Pedro de Cardeña. El Cid cabalga hacia el destierro. En San Pedro han de quedarse a esperar nuevas de él, que sale a la ventura, su mujer y sus dos hijas. Y es el momento de la despedida. Y dicen así los toscos versos del poema:

"La oración fecha, la misa cabada l'han.
Salieron de la Eglesia, ya quieren cabalgar.
El Cid a Doña Jimena ibala abrazar;
Doña Jimena al Cid la mano va besar.
Lorando de los oios que non sabe qué se far...
Mio Cid a las sus fijas tornalas a catar:
"A Dios vos acomendo fijas e a la mujier e al padre [espiritual!
"Agora nos partimos... Dios sabe el ausentar!..."
Asi's parten unos dotros como la uña de la carne...
Mio Cid con sus vasallos pensó de cabalgar:
a los que y quedan sin él, la cabeza tornando va!..."

Ni un gesto en las figuras, ni un movimiento en las palabras que no partan de la realidad, prolongándola virtualmente, sin otro aditamento que su misma fuerza expresiva. Las frases hechas se toman en caliente del léxico popular tales como las da la vida, y cobran nuevo prestigio por la justeza del momento en que se pronuncian: *lorando de los oios, que non sabe qué se far.*

Y como, de acierto en acierto expresivo, llega el punto en que las solas palabras serían incapaces de contener tanta norma de realidad, moviéndose, exasperada y palpitante, se produce naturalmente la expresión por traslado y paráfrasis; surge sola, sin premeditaciones, la comparación tan dinámica que duele físicamente: *Así's parten unos dotros como la uña de la carne*... Y aquí, desde el paroxismo doloroso que sería imposible llevar más allá, sin transiciones, con la majestad humana del Mio Cid cabalgando, volvemos a la mesura narrativa, y hay, para cerrar definitivamente el episodio, aquel gesto del Campeador que, según se aparta, "la cabeza tornando va", y que tiene para mí idéntico valor expresivo que el "sonrió entre lágrimas" de Andrómaca, en el verso de Homero, cuando Héctor se despide de su mujer y su hijo.

VIII

Ya podemos, pues, aventurar desde este momento los adjetivos que deben calificar nuestras dos epopeyas. El *Mio Cid* es un poema *realista* y la *Canción de Roldán,* una obra *literaria.*

El estilo del Mio Cid está en el temple de alma de quien lo escribió. No hay arte ni casi literatura en sus estancias; ni probablemente se sujetaron nunca a la cadencia inflexible de una métrica fija los hemistiquios de sus versos que, en mi concepto, nacieron ya de varia medida.

Precisamente lo contrario ocurre con la *Canción de Roldán,* llena de literatura—y de literatura francesa—de un cabo al otro. Las comparaciones, declaradas o implícitas, son frecuentísimas. Ahora se trata de un caballo tan ligero y rápido en la marcha que "aves no vuelan lo que él corre". Ahora de las blancas barbas de Carlomagno y sus compañeros que, abiertas sobre el

peto bruñido, son "como la nieve sobre el hielo".

Los adjetivos, repetidos como valores temáticos a los que se encomienda una misión evocadora cada vez que surge el substantivo al que se adscriben, abundan en todas las páginas de la Canción magnífica. Así: Carlomagno de *la barba florida;* los sones del Olifante *altos y claros;* las espadas, las lanzas de *acero oscuro, empavonado;* las lorigas de *malla doble,* o de *anillos menudos,* etc., etc.

Estas repeticiones, de valor temático, son a veces no de adjetivos, sino de frases enteras que se insertan en las estancias, creando simetrías de factura y acordes preestablecidos, perfectamente literarios. Recuérdese el "a plena asta" que cierra tantos encuentros, al describirse los lances singulares, los cuerpo a cuerpo que en la batalla ocurrieron. Recuérdese aquel hundirle el adversario a su adversario la pica "hasta los paños del confalón" que es tan gráficamente expresivo. Recuérdese el "maravillosa es la batalla" que inicia las estancias en que se pinta el combate cuya progresión revela la segunda parte de esta frase que cada vez varía: "maravillosa es la batalla *y encarnizada*" o "maravillosa es la batalla *y cunde*" o "maravillosa es la batalla *y acelerada*", etc.

La "simetría", virtud tan literaria y de ordenación tan mentalmente aclaradora, es uno de los artificios de que con mayor frecuencia echa mano el autor de la *Canción de Roldán*. Recuérdense, al iniciarse el relato de las primeras hazañas, el comentario con que invariablemente juzga cada una de ellas y cierra cada estrofa, cualquiera de los héroes favoritos de la gesta: Roldán, Oliverio, el Arzobispo Turpín o el Duque Naím.

Repartida en episodios que tienen su vida propia, la *Canción de Roldán* constituye una serie de poemitas cuya acabada contextura es un primor de obra maestra casi siempre. Se rompe el hilo cursivo de los hechos en una composición a lo retablo en que cada cuartel encierra y muestra, a lo vivo, cada distinto episodio. No es, pues, la vida quien llena las estrofas volcándose en ellas como río en su cauce y dando al poema la forma de sus avances o sus pausas. Hay, por el contrario, toda una arquitectura mental de compartimentos y estancias previas, en los que el autor irá encerrando y sucesivamente modelando la varia materia de su obra. No resisto al deseo de enumerar, siquiera en rápida ojeada, estos diversos episodios, alguno de los cuales tiene una fres-

cura, una palpitación de dulce humanidad que obsesiona y cautiva.

Valga como primera muestra el Consejo que celebra Carlomagno con sus franceses y en el que, a indicación de Roldán, se nombra a Ganelón, su padrastro, para llevar al Rey Marsilio el mensaje del Emperador.

Nada tan bien traído como este episodio que nuestra el desamor latente entre hijastro y padrastro y sirve al poeta para darnos, pintada en cuerpo y alma, la figura del traidor Ganelón. Y le sigue aquel paso a la sombra de un alto olivar en que Ganelón, topando con los enviados del Rey Marsilio, se pone al habla con el más autorizado entre ellos y trama con él, en diálogo lleno de finezas y astucia, el plan de venganza. Le supera, por su dramatismo y verdad, en el episodio inmediato, la captación del alma de Ganelón por el Rey Marsilio y sobrepuja en grandeza a todos los anteriores la escena en que el Conde traidor jura el cohecho y le hacen presentes y pactan con él amistad diversos magnates del Rey moro; y últimamente la esposa de éste, ofreciendo a Ganelón, para su dama, collares magníficos.

Con el pretexto de nombrar doce caballeros que luchen a su debido tiempo con cada uno de

los Doce Pares de Francia, asistimos, en otro episodio, a un desfile de tipos soberbio en que, a la veracidad de trazos en el retrato se unen frecuentemente inesperados saltos de fantasía creadora como al describírsenos la patria africana de aquel negro caudillo, en la que no se dan trigos, ni lluvias, ni yerbas de pasto y en que son negras todas las piedras del suelo.

El episodio en que Oliverio, desde un altozano, ve acercarse la nube de infieles y siembra la alarma en la pequeña hueste de Roncesvalles prepara de modo admirable y patético la Rota.

Toda la batalla es un retablo aparte con tal profusión de cuadros, tablas, menudos detalles, sorpresas y encuentros que arrebata en su fuga de ritmo creciente y es, sin embargo, claro, preciso, arquitecturado agilísimamente, literario y lleno de arte en sus múltiples componentes.

La epopeya culmina y toma valores de clásica grandeza en sus últimos episodios: la apelación de Roldán a Carlomagno, haciendo sonar su Olifante; la despedida de Oliverio y Roldán, que hemos citado ya; la muerte del Arzobispo Turpín, cuando va en busca del agua que proporcionarle al héroe; la trágica peregrinación de Roldán, a través del campo mudo, buscando los ca-

dáveres de sus compañeros; la elegía magnífica de Roldán despidiéndose de su espada; la magnánima y sobria actitud del héroe muriendo.

En mi concepto, cuanto luego ocurre (la venganza y justicia de Carlomagno) que ya venía implícito en estancias anteriores, constituye un añadido al poema auténtico que finaliza, como es natural, con la muerte de su héroe.

Este apócrifo añadido ha podida perpetrarse (y, en ocasiones, con eficacia y virtud que no desdicen del primitivo núcleo) precisamente por la condición literaria del estilo en que está escrita la *Canción de Roldán.*

Ha bastado al inventor de esta última parte apoderarse de los procedimientos del cantor primero, imitarle su estilo, copiarle sus trucos y artificios, seguirle en el plan, reproducir sus adjetivos temáticos, sus frases hechas, el ritmo de sus estancias, para legarnos el primer "pastiche" de la literatura francesa y realizar al mismo tiempo una obra perfecta de literatura.

Semejante añadido habría sido impracticable en el caso del Mio Cid. Aquí el estilo, sin artificios, adornos, procedimientos ni letras, era la propia alma del autor, su temple heroico personal: concepción y factura fueron la misma cosa. No

habría manera de continuar lo que se sujeta a patrón de ningún género.

A ocho líneas, afirma el ilustre Menéndez Pidal, y es cierto, se reduce en el Mio Cid la alusión a lo maravilloso, parte integrante de las epopeyas clásicas. En cambio, abundan en la *Canción de Roldán* los pasajes de este corte; entre ellos, el sueño con las dos visiones, antes de la batalla y las palabras del Arcángel al Rey Carlomagno. Todavía es más frecuente la intervención de lo maravilloso en el añadido de que venimos hablando.

Y la razón es siempre la misma. La vida deja entrever el misterio; alude a él, sin palabras. El arte y la literatura lo realizan, lo animan y declaran.

Toda la maravilla de Mio Cid es ser un *poema vivo*. Porque es una obra *literaria*, realiza la *Canción de Roldán* lo maravilloso, como un adorno y un artificio más.

IX

No pretendo afirmar que constantemente se repita el mismo proceso en las dos epopeyas. A veces, como en el episodio de las Cortes de Toledo, tal vez el más completo del Mio Cid, pueden rastrearse indicios de composición y se da un plan mental similar al que preferentemente domina en la canción francesa. Por otra parte, abundan en ésta, como en toda la segunda parte que describe la batalla, bruscas incursiones de viva realidad que prescinden de toda previsión y hacen palpitar el verso y mueven la estrofa.

De lo que no cabe duda es de la diferencia de la operación mental en ambas literaturas. En la francesa, la intervención mental *decide*, es voluntaria: la mente aparece en el centro como transformadora de la realidad viva en realidad artística. En la nuestra, la intervención mental *resulta*, es muchas veces fortuita; la mente aparece

hacia el final, en el preciso momento de la expresión y como reforzadora de la realidad que pugna por continuarse y eternizarse al tomar forma en la obra. Pero como su intervención no está bastante definida ni ocupa un lugar preciso en nuestros procesos literarios, a veces, entre nosotros, la mente interviene antes de tiempo; cae sobre la realidad antes de que nos emocione: y entonces confundimos la realidad con su concepto; elaboramos lo puramente mental y somos conceptuosos. Otras veces se nos retarda; cae sobre la expresión a última hora, cuando ya la emoción de la realidad se ha disipado; y entonces la confundimos con la forma; en vez de reforzar la realidad, reforzamos su expresión; superabunda, rebosa la retórica; la realidad se nos perdió por el camino y nuestra operación mental aborta en pura técnica.

En cambio, el exceso de técnica por concepto no es vicio francés. Sin partir de la realidad, para elaborarla y volver a ella con medida humana, pocas veces se hallará a gusto una mente francesa.

Exceso de técnica por la forma podría darse en Francia; pero no entendiendo por forma el ropaje exterior, sino, en todo caso, su realización

total: fondo y forma. Y por exceso de técnica en la forma, así entendida, digo yo que pecarían tal vez esas obras fáciles, ágiles, brillantes que a los extranjeros nos maravillan, y son tan francesas; obras en justísima proporción de espíritu y materia, medidas ponderadas en que todo se corresponde y equilibra, que dan la sensación de la realidad con una cierta impertinencia graciosa de "tic", como un autómata; obras superhechas, de sabio "métier", a las que puede faltarles todo: la vida, la verdad, la pasión, la emoción; todo menos el arte, el gusto; todo menos el sello de la mente, maestra de sistemas.

Francia, escribiendo, sabe. España, diciendo, hace. Los defectos de una literatura serían ventajas acomodados a la otra. La mentalidad garantiza el arte de Francia en su literatura. La acción mantiene en vitalidad el realismo exasperado de la nuestra. Yo no sé, ni a mí me toca decirlo, hasta qué punto sería ventajoso para Francia un roce más hondo, y a ciencia y conciencia, con la literatura española. Desde luego, a los españoles nos sería de máximo alivio y utilidad milagrosa el estudio y disciplina de los procedimientos franceses en el arte complejo de escribir. Porque no nos hagamos ilusiones. Y no

valgan excepciones de eruditos aislados: de hispanófilos ilustres y de francófilos acérrimos. El hecho es que españoles y franceses nos hablamos y no nos conocemos. La vecindad nos ha excusado generalmente de previa información. Nos saludamos, nos vemos a diario, hasta nos hacemos favores y nos prestamos voz y ayuda en mutua correspondencia de vecinos. Pero el íntimo conocimiento voluntario, detenido, que pulveriza dificultades y allana distancias, que comprende porque quiere, y quiere más desde que más comprende; el trato, el estudio, hasta la santa envidia por admiración desviada y la asimilación simpática sin propósitos de copia; el conocimiento que haría que unos a otros nos buscáramos y nos consideráramos aunque fuéramos antípodas, no se ha dado aún entre nuestras dos literaturas. La vecindad, acostumbrándonos a un roce exterior, nos ha matado la curiosidad de penetrarnos más. Nos estamos viendo a todas horas: es un obstáculo para que nazca entre nosotros un íntimo deseo de profunda amistad.

Relaciones, intercambio intelectual seguido lo hemos tenido siempre; no lo niego. Pero, generalmente, sin buscarlo. Por Roldán alentó Bernardo del Carpio, y el Cid fué huésped de Corneille.

Pero Bernardo tenía un falso concepto de Roldán, y Pedro Corneille no presumió que el Cid de las mocedades distaba leguas del abuelo típico. Filtraciones de vecindad, he dicho ya. Por endosmosis, a través del muro que las divide, nuestras dos literaturas se tiñen una a otra; pero siguen ignorándose.

Y es lástima grande. Pensando en español, repito que es lástima grande para España. Esa mente cerebral que hemos visto regir a maravilla la operación literaria francesa haría un gran bien a la mente española, adiestrándola, como puede, en los secretos y ordenaciones de su oficio. Si Lope y Calderón hubieran usado, como Molière y Racine, escribir al frente de las ediciones de sus obras prólogos que explicaran su propósito, declarando el concepto mental de que los derivaban; es decir, si Lope y Calderón hubieran procedido un poco a la francesa al construir sus obras, captando con la mente realidades vivas para transformarlas, realizándolas, en realidades medidas según norma humana, Calderón no habría dado con tanta facilidad en lo conceptuoso, ni Lope en lo retórico, ni uno y otro, por desgracia, en lo pedestre. Y nada habría perdido la mente de Calderón, tomando el sitio central en

la concepción de su obra para ungirla por entero. Y ninguna energía habría malogrado el caudal prodigioso de realidad a chorros de Lope, al transformarse en pensamiento, logrado su punto, en vez de hincharse y dilatarse en volutas y saltos formales.

Séame permitido formular un voto ferviente, sincerísimo, de compenetración mayor cada vez entre ambas literaturas, la francesa y la española, para cerrar con él este leve cotejo entre las epopeyas de los dos héroes representativos de nuestras patrias vetustas: Roldán y Mio Cid.

FIN

EL LIBRO DEL PUEBLO

LISTA DE COLABORADORES

Alcázar (Cayetano).
Altamira (Rafael).
Alvarez Quintero (S. y J.).
Alvarez del Vayo (Julio).
Antón (José).
Aquiles (Juan María).
Asin (Miguel).
Astrana Marín (Luis).
Araquistáin (Luis).
Artigas (Miguel).
Artiles (Jenaro).
Artiñano (Gervasio y Pedro).
Ayala (Francisco).
Azorín.
Baeza (Ricardo).
Balcells (Joaquín).
Ballesteros Beretta (Antonio).

Barga (Corpus).
Barnés (Domingo).
Barnés (Francisco).
Barriobero (Eduardo).
Baüer (Ignacio).
Bello (Luis).
Benavente (Jacinto).
Besteiro (Julián).
Blanco Fombona (Rufino).
Bosch Gimpera (Pedro).
Cabrera (Blas).
Calvo (Luis).
Calvo Sotelo (Leopoldo).
Canalejas (Duque de).
Cardenal (León).
Carrillo Guerrero (Francisco).
Casares (Julio).
Castañeda (Vicente).
Castro (Américo).
Castro (Cristóbal de).
Castro (Juan de).
Castrovido (Roberto).
Cotarelo (Emilio).
Díez Canedo (Enrique).
D'Ors (Eugenio).
Elorrieta (Tomás).
Enríquez (Joaquín).
Falcao Espalter (Mario).
Fernández Almagro (Melchor).

Fernández Medina (Benjamín).
Ferrandis (José).
Figueiredo (Fidelino de).
Francés (José).
Galindo (Claudio).
Galindo (Pascual).
García Figueras (Tomás).
García Gómez (Emilio).
García Sanchiz (Federico).
Gil Benumeya.
Giménez Caballero (Ernesto).
Goicoechea (Antonio de).
Gómez de Baquero (Eduardo).
Gómez de la Serna (Ramón).
González Amezúa (Agustín).
González Palencia (Angel).
Hernando (Teófilo).
Hurtado Jiménez (Juan).
Jiménez Asúa (Luis).
Jiménez (Ignacio).
Juarros (César).
Linares Becerra (Luis).
Llorca (Angel).
López Barroso (Ricardo).
Manrique (Gervasio).
Mantilla (Fernando G.).
Marañón (Gregorio).
Mariné (Enrique).
Márquez (Dr.).

Marquina (Eduardo).
Marquina (Rafael).
Martínez Sierra (Gregorio).
Maura y Gamazo (Gabriel).
Menéndez Ormaza (Joaquín).
Menéndez Pidal (Ramón).
Millares (Agustín).
Millás (José M.).
Montero Alonso (José).
Montolíu (Manuel de).
Morales Oliver (Luis).
Negrín (Juan).
Obermaier (Hugo).
Ortega (Manuel L.).
Ovejero (Andrés).
Plá (José).
Palacio Valdés (Eduardo).
Pereyra (Carlos).
Pérez (Dionisio).
Pérez de Ayala (Ramón).
Pérez Ferrero (Miguel).
Pittaluga (Gustavo).
Ramón y Cajal (Santiago).
Recaséns (Sebastián).
Río Ortega (Pío del).
Rodríguez Marín (Francisco).
Roso de Luna (Mario).
Romero Flores (Rafael).
Rubió Balaguer (Jorge).

Sáinz Rodríguez (Pedro).
Salazar (Adolfo).
Saldaña (Quintiliano).
San José (Diego).
Sánchez Albornoz (Claudio).
Sánchez Covisa.
Sánchez Gerona (José).
Sangroniz (José Antonio de).
Santullano (Luis A.).
Soldevila (Carlos).
Soto Barrera (Joaquín).
Tapia (Dr.).
Terradas (Esteban).
Tormo (Elías).
Torres Quevedo (Leonardo).
Valls Taberner (Fernando).
Vegue y Goldoni (Angel).
Vergara (Gabriel M.).
Zabala (Pío).
Zancada (Práxedes).
Zaragüeta (Juan).
Zulueta (Luis de).
Zurano (Emilio).

EL TERCER TOMO

DE

EL LIBRO DEL PUEBLO

SERÁ

CÓMO SE ADMINISTRA UN GRAN DIARIO

POR

ENRIQUE MARINÉ

A ÉL SEGUIRÁ

EL ILUSTRADOR DANIEL VIERGE

POR

DIONISIO PÉREZ

C.I.A.P.

UNIVERSITY OF N.C. AT CHAPEL HILL
000151431228